

KLAN SE PREBUJA TUDI TEORETSKO

Z glasbeniki v svetu filmske produkcije je kakor z glasbenimi inštrumenti v polju kamere. Skoz-skoz se razodeva slutnja, da ni mogoče filmati inštrumentalne zasedbe v njeni nerazdrobljeni celoti (Cf. Michel Chion, „Filmati glasbo“ v: *Lekcija teme*). Kamera se v slepi, naivni, kreposti maniri loteva solistov kot objektov velikega plana, pri tem pa mahoma spregleda tišino iz instrumentalnega okolja orkestrske mase. Hollywood je poznal vizualne prepreke, ki so pomagale dosežati pianistični učinek: Skrite roke so razkrivale distinkcijo med filmanim igralcem in posnetim pianistom — med tistim, ki je prispeval telo, in onim, ki je prodal virtuosno igro. Glasbeniki oziroma skladatelji iz filmskega občestva si obe nakazani oviri (torej okvir snemalnega kota — formata in sposojevalnico rok) nadomeščajo z namišljeno jeremijado: Venomer jadikujejo nad ekskluzivistično teoretsko prednostjo, ki se kakor veliki plan naklanja filmskim „prvopodpisancem“ (režiserjem, igralcem in producentom) v primeri z drugopodpisanci“ (montažerji, snemalci, muziki), katerih zavezanost institutu splošnega plana po njihovem šele omogoča „filmsko občost“ in s tem prejkone tudi posamične teoretsko-refleksivne kanale znotraj te občosti. Če je pri Chionu razmerje med splošnim in velikim planom neobhodno za učinek (orkestrske izravnavne med „soli“ in „tutti“), je pri užaljenih „marginalcih“ učinek, ki ga znajo dočarati z obrtjo oziroma večščino, neobhoden za razmerje (filmskih zenačenosti, profesionalne strukture). Učinek pa je enak razmerju, ker gre v obeh primerih za naložbe v skupne projekte, za „odrekanje samoniklosti“. Toda če smo videli, da se v polju kamere skupni projekt razodeva kot razkol med filmanim in posnetim, velja priznati za jeremijado, da posega med mišljeno in rečeno. „Prvopodpisanci“ namreč zelo dobro vedo za pomen glasbe, a vedno čakajo; da krivico interpretirajo prizadeti. In tod je skrita moč „prvih“: Solo, posnet v splošnem planu, bi glasbo definiral kot referenčno polje povezanih angažmaja in molka; suverenost „prvopodpisancev“ pa glasbo povzema kot čezvse normalen izdelek molčечеge ceha. Ker glasbeniki molka z vednostjo ne razumejo na isti način kot filmarji (pavze med igro so priprava, tišina s posnetih obrazov pa že dosežek) si razmerje med glasbo in filmom vedno razlagajo v svojo škodo. Zunanja pojavnost „drugopodpisancev“ so družinska srečanja, klanovski posveti, zunanja pojavnost „prvopodpisancev“ mondeni festivali, elitne podelitve nagrad, skratka „razbitje klana ob vsemogočno formo filma“. Velja paradoks, da si skladatelji in glasbeni teoretiki na svojih prireditvah kot referenčni objekt izbirajo prav ozek snop reprezentativnih, povednih, priznanih in elitnih vzorcev s festivalov. Njihova notranja pojavnost torej ne more brez filma kot zamočlanega produkta množice in kot razglašenega produkta „prvopodpisancev“. In to je končni elizem, ki pomirja nepotrebne očitke, družji, kakor špica, ki je kljub utečeni in normirani hierarhiji življenjsko nepretrgljiva celota, vsakega zapisanega razkazuje v splošnem planu, polzi skoz projektor v nerazdrobljeni celostnosti in kakor naročeno jo preveva glasba. Produkt užaljenega „drugopodpisanca“, sekvenca z naslovno glasbo postane vezni člen filmskega imenoslovja. Njena harmonija je *cluster* podpisanih: Konec koncev velja *gens una sumus*, toda kaj, ko mora človeška vrsta skoz namišljene krivice, preden se prebije do korporativističnega spoznanja. Ko da bi se ji dozdevalo preveč arhaično, da bi priznala: V filmu ve-

lja strogo legitimirana „delitev dela“. Ko da bi ne vedela, kako se demokratično-prizanesljiva institucija *off*-polja ohranja kljub zamenjavi optike iz splošnega plana v velikega. Ko da bi se ji bilo treba pretvarjati, da ve, kako je v vseh *offih* največ prostora prav za glasbenega solista, za skladatelja.

Po besedju beseda

V Trentu, na srečanju izvedencev za filmsko glasbo in ljubiteljev te kakor bi rekli Nemci — *Orchideenfach*, Chiona in produktivne teorije kar niso in niso hoteli poznati. In če je dejstvo, da je le berlinski skladatelj Jean Martin (sic!) bežno migljaj, češ da bi to mogel biti neki francoski skladatelj, lahko dokaz za to, da na posvetu ni bilo čistih cinefilov, potem nam že zdaj ostajata le dve možnosti za nadaljevanje: Prvič bi lahko oholo iskali takšne ali drugačne pomanjkljivosti in govorili o referenčni sprevenosti udeležencev; drugič pa bi lahko nonšalantno poročali o vsem, kar se godi, kadar glasbena filmska sekcija razglablja brez navzočih pristnih filmskih despotov — režiserjev in scenaristov. Kajpada se odločamo za srednjo pot, saj edino tako lahko dezabsolutiziramo Francoza, pa obenem nismo krivični do prvih spoznanj tistih, ki niso rastle v labirintnih čumnatih teorije kot pojmovnega napora oziroma preže v koncentričnem svetu kategorij. Torej muzikologov, ki so se vzgajali v specifični glasbene „teorije“.

Bistvo srečanja (23. novembra do 4. decembra 1988) pa je povzel skladatelj Holger Czukay. Delovni naslov predavanj je bil namreč Film, glasba in elektronika, zato se mu je zdelo najbolj lucidno, da kar povzame zgodovinski obrat, ki so ga v kriznih 60. letih (vzpon elektronike v jazzu in roku in hkrati strogo zaprta občinstva Varšavske jeseni, Darmstadtkega kroga, kölnskega radiofonskega laboratorija in pariškega studia na RTF) revolucionarno izvedli prikrajšani „resni avantgardisti“. Zbali so se, da bodo zgubili še najzvestejšo peščico ljudi, zato so odšli k filmu; raje so preslepili režiserje in njihovo ignoranco instrumentalnih razmerij, kakor da bi si ustvarili lasten medij. Nova pogodba ni napajala le avantgardne mreže, marveč je osvojila starce. V tem kontekstu si je vzhodnonemški zgodovinar filmske glasbe Wolfgang Thiel (plodna referenca je njegova knjiga *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*, Berlin 1981) privoščil tako rekoč znotrajfilmski ugovor Czukayu: Kdor je resno vzel svoj poklic filmskega skladatelja, je tudi elektronsko glasbo pojmoval kot odprto možnost za filmsko prevaro. Najdlje je prispeval Bernard Herrmann v *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), saj je do danes, ko se je *Psycho* že dobera razvil v banalno debatno in enciklopedično umetnino, obdržal uganko orkestracijske tehnike: Posnetek znamenite citatomanske triadne sekvence *Kopalnica-Umor-Tuplo* so v delavnici Carla Savine v Dolbyjevih laboratorijih razstavili na pikografsko natančnem merilcu frekvenčnega spektra, ga razdelili po vertikali (v harmonske pasove) in horizontali (v razmerju čas/treslaj), pa se jim ni posrečilo ugotoviti, ali je posnet s „tradicionalnimi“ violinami ali s kakim elektro-akustičnim nadomestkom. Pravemu hororju se v zgodovinskem suspenzu priključuje tudi skladatelj, elektronika (četudi namišljena) seveda postane filmsko sredstvo, ko ji film preneha nuditi socialno varstvo. Werner Herzog se je poskusil predvsem v tem — skupino *Popol Vuh* je ščitil skoz film — in vidimo, kam ga je reč pripeljala. Pogoj za uspeh zgodovinskega suspenza pa ni le filmski, slepilni skladatelj, temveč še tista klasična glasbeniška lastnost, ki se ji reče varovanje cehovske skrivnosti. Herrmann je molčal bolj ko grob, molčal je kot Stradivari, žal pa tudi bolj kakor John Carpenter, ki si je v *Megli* (The Fog, 1979) Herrmannovo kretnjo privoščil v prizoru, ko ni znano, ali je posnel kontrafagot z naravnim *vibrato* ali z *echom* ali pa je zvok povsem sintetičen. Že kmalu po premieri pa je eden od njegovih studijskih glasbenikov izdal tretjo različico za resnično. Elektronika pa si ne vlačí skrivnosti samo v bodočo zgodovino, pač pa tudi v preteklo. Žal so ji udeleženci trentskega zbora priznali le polovično vrednost, ko so tako maloštevilni zahajali na kinematografske predstave. V dopoldnevih so osupli poslušali — resda tudi bogato vizualno opremljena — predavanja, popoldne pa kakor da jim je zmanjkovalo moči. Kar zadeva preteklo zgodovino in izvirno elektronsko skladateljsko jedro, je bil najbolj ogleda vreden film *Ideja* (L'Idée, 1933) — eden redkih političnih animiranih filmov, daleč pred Disneyem posnet s procesom „*multiplane*“, brezhbno sinhroniziran in prvi z elektronsko glasbo; Arthur Honneger je v morbidnih prizorih „gustavovskih“ pločnikov in drveč množice komornemu orkestru dodal močne serije *glissandov* na napravi, klaviaturah Martenotovi valovi. Ta tip električnega klavirja je postal in ostal (Maurice Jarre ga je rad božal še 1977) enkratno glasbilo za metafizične in mistično-religiozne prizore; pri križanjih so ga „hammondke“ nadomestile šele sredi 60. let. Filmski zgodovini ni bilo prav, da velja prvenstvo elektronike animiranemu filmu in ne igranemu. Pa najsi se je sicer še tako malo brigala za skladatelje in njihove stroje. Trento je označil, da so z novo nasnetimi zvočnimi filmskimi trakovi elektronske glasbe zdaj prvi v zgodovini kar trije igrani filmi: 1. *Metropolis* (Fritz Lang, 1926) z glasbo Giorgia Moroderja kakopak; 2. *Napoléon* (Abel Gance, 1927), ki sta ga opremila Carmine Coppola in Carl Davis in 3. *Casanova* (Ale-

TRENTO CINEMA

INCONTRI INTERNAZIONALI CON LA MUSICA PER IL CINEMA 198



sandr Volkov, 1927) z novo zvočno-tonsko opremo Georgesa Delerueja. Če se gverilske in podmolkle trojke za nazaj še lahko kitijo s perjem elektronike, brišejo mejo med nemim in zvočnim filmom (in si ne dajo dopovedati, da je bila pred njihovim „tehnično-tehnološkim“ razdorom še bolj navidezna kot je zdaj), pa je glasbena oprema, živo igranje k nememu filmu spektakelsko opravilo za vse čase; filmski koncert. Na Trentu '88 so poleg zdaj že razvpitih izdelkov „koncertnega žanra“ (**Imagine; Chuck Berry: Hail! Hail! Rock'n'roll** in italijanskih mladinskih „preglednic evergreenov iz 60. let“, pomembnih le kot hitra kompilacijska sinteza) dvorane napolnili edino koncerti. Orkester *Musica '900* je očitno vaje filmskih zaposlitev, čeprav je nestalno glasbeno telo. Naj se sliši še tako bedasto samoumevno, a to spoznaš, ker igra s sproščenostjo simfoničnega orkestra; ker dirigentu ne zdrsnje iz rok, kadar mora nasilno in nahlitroma niansirati ritem. Ja, dirigent. Maurizio Dini Ciacci — rad si zatiska ušesa pred resnico. To je dokazal med projekcijo **Histoire d'un Pierrot** (Baldassarre Negroni, 1914) na glasbo Pasquale Maria Coste iz 1893. Režiser je ta film kadriral dobesedno v pomoč dirigentu, da se mu v najtežjih trenutkih fiktivske identifikacije ne bo treba truditi z metrično degradacijo. Za kaj gre? Kakšne tri četrtine filma so posnete v interieru, in v kadru — za neznimi prizori Malega in Velikega viličnika z Lune, ki se vršita med trdimi in neprijaznimi zemljani — ves čas niha stenska ura. Če je gledalec pozoren na tempo nihajev, zapazi, da se menja v skladu s predpisano glasbo. Projekcija kajpak metrično ni usklajena z glasbenim tokom, a je kljub temu tako kvalitetna, da si dirigentu res ne bi bilo treba zatiskati ušes pred resnico. S tem hočemo reči samo to, da bi lahko snel slušalke in zaupal uri na filmu. Morda pa je on hotel reči nam samo nekaj: Namreč naj si ne domišljamo, da imajo „filmske časovne enote“, kakor jih odštevata ura, z glasbo več indikativnih povezav kot mehansko odmerjeni čas, ki dirigentu v obliki glasovnih navodil prihaja iz projekcijske kabine.

Od besede k informaciji

Trento Cinema nima nikakršne zveze s festivalom gorniškega in turističnega filma v istem mestu, sploh pa ne premore niti malo njegove tradicije. Potem ko so 1987 v nekem zelo intimnem krožku v Trentu uspešno predstavili dosežke nemškega ekspresionističnega filma in retrospektivno obdelali filmsko in koncertno dejavnost skladatelja Mauricia Kagla, so meščani glavno organizatorko Heidi Gronauer pridobili povsem zase: Napeljali močne zveze do evropskega parlamenta, se vključili v projekt *Evropsko kinematografsko in televizijsko leto*, gospodično prepričali, naj se za šest mesecev na leto iz Berlina preseli k njim, ji dali več ko dovolj denarja in povsem proste roke pri izbiri tematike. Edina njihova skromna želja je bila, „naj se predavanja in projekcije aktivno dotikajo odprtih in neobdelanih partitur filmske glasbe in razmerja med glasbo in filmom. Če se nam letos posreči, bomo imeli edino redno — biennialno — prireditev na to temo v svetu.“

Prvič so si morali pomagati z dodatno injekcijo množične narave — med



METROPOLIS, REŽIJA FRITZ LANG, 1927



STERNBERG - SHOOTING STAR, REŽIJA NIKI LIST, 1988

pripravami so razpisali natečaj za glasbeno kompozicijo in udeležencu-zmagovalcu obljubili 5.000.000 ITL nagrade. Objavili in razposlali so prava v 12 točkah. Starostni meji sta bili 18 in 40 let, in ni bilo važno, ali se je kandidat kdaj ukvarjal s filmom ali ne. Strogo so določili trajanje skladbe (največ sedem minut) in zasedbo, tako da so bile izrazne inštrumentalne možnosti približno zenačene. V oklepaju je bilo dodano, da je raba elektronskih in elektro-akustičnih inštrumentov pri tem neomejena, sestavili so dve neodvisni žiriji skladateljev in muzikologov in seveda 132 prijavnim poslali video kaseto z obveznim šestminutnim filmom. Wim Wenders je posebej za to priložnost zmontiral nikoli uporabljene odlomke s snemanja **Neba nad Berlinom**, približno polovico filma črno-belo, polovico pa barvno: *Začetne „subjektivne travellings“, prometno nesrečo, Petra Falka med snemanjem in portretiranjem, judovsko-weimarsko-naci trikotnik z menjavo pokrival, strasten poljub na križišču, padec v cirkusu, sstop k Zidu, Bruna Ganza s kavo, podiranje šotora in ptice nad strehami* — montažo samih videnih prizorov, a vseh prikazanih iz drugih kotov, z drugimi osvetlitvami ali drugo kadrovsko razporeditvijo. Do Trenta je prišlo pet finalistov (Mauro Bonifacio, Roberto Frattini, Hendrik Hofmeyr, Paolo Minetti in Daniel Zimbaldo). Trije Italijani od petih „zmagovalcev“ seveda zahtevajo svojo zgodbo: So dokaz, da sistem filmske kompozicije v državi deluje kljub pritožbam in sporom. Sam Ennio Morricone je potencialne naslednike navadil na trdo šolo klasične glasbe, preden si upajo pomisliti na film. Muzikologa Sergio Miceli in Ermanno Comuzio sta med predavanjem o možnosti muzikološkega preučevanja filmske glasbe navajala takšne protiarargumente svojih okorelih kolegov („ni še čas“, „film — mlada umetnost“, filmska glasba — uničevanje talentov . . .), da smo za hip odpotovali kar domov, tako so se nam ujele asociacije s spomini. Zdi se, da je moč filmskih skladateljev povsem neodvisna od tega, koliko glasbene institucije hočejo vedeti o filmu: Filmska glasba je filmsko podjetje in zahteva posebne nadarjenosti, ki pa jim še tako dobrohotna kompozicijska srenja ne more toliko pomagati k izživetju, kolikor to more storiti subtilen režiser. Takšnih v Italiji ni nikdar



ENTR'ACTE, REŽIJA RENÉ CLAIR, 1923

manjkalo in vsa zasluga jim gre, da so opogumljali cele rodove skladateljev, za katere v klasičnem svetu ne bi vedel prav nihče. Toda nobeden od treh Italijanov ni zmagal... Čeprav je po mojem težko dobiti lepšo pohvalo, kakor je tista, ki jo je Bonifacio prejel iz ust Stanleya „Deerhunter; My Beautiful Laundrette; Prick up your Ears; Sammy and Rosie Get Laid“ Myersa: „Dvoje bi rad videl: Da Bruno Ganz pije kavo ob vaši glasbi v pravem **Nebu nad Berlinom** in da Bruno Ganz pije kavo ob vaši glasbi v resnici!“ Ni bilo indiskretno, saj je Wendersov hišni skladatelj Jürgen Knieper zbolel in ga ni bilo na sklepno ocenjevanje v Trento. Zmagovalec je bil 31-letni Južnoafričan (zadnja leta, kajpak, živeč v Italiji) Hendrik Pienaar Hofmeyr. Bržkone se lahko bolj veseli možnosti za delo z vrhunskimi režiserji kot odkupnih pravic za svoj minimalistični prispevek k Wendersu (notna izdaja pri Ricordiju, pravica do oddajanja glasbe po RAI Radiu 1, vpis v elitno knjigo S.I.A.E. — Združenja italijanskih avtorjev in založnikov). Ko je Ennio Morricone v imenu svoje ocenjevalne skupine povedal, zakaj so se odločili zanj, je rekel, da ga je očarala invencija. Ni se prepuščal drobnim in neizdelanim domisljam, temveč je odločno glasbeno linijo prepuščal le navidez neopaznim spremembam. Pri tem prizoru harmonskim, pri onem agogičnim, pri tretjem ritmičnim, pri četrtem dinamičnim, potem kulminacija... To je povsem drugače od mojega, fragmentarnega načela, je priznal Morricone, in morda mi je prav zato tako všeč.

Z informacije na tla

Trije veliki so bili v Trentu in tri šole. Različni: Stanley Myers, Michael Nyman in Ennio Morricone, in šole, ki jim je skupno vsaj to, da so edine v Evropi, kjer poučujejo filmsko glasbo. Še med temi sta dve, berlinska (*Deutsche Film- und Fernsehakademie*) in Münchenska (*Hochschule für Fernsehen und Film*), na katerih ni „ozke“ specializacije za filmsko glasbo, marveč je diplomant glede na papir izvedenec za televizijsko, scensko, radijsko in reklamno-kulisno glasbo. Londonska (*National Film and Television School*) je „čista“. Tam redno skrbijo tudi za obnovo učiteljskega kadra in se samo nasmihaajo tisti italijanski maniri, naj se potencialni skladatelj filmske glasbe prepušča torturi pisanja fug, preden pomisli na „gospodstvo“ prilagajanja slike in zgodbi. Tako je postal Trevor Jones (zaupnik Andreja Končalovskega) pri nekaj več kot štiridesetih že prestar za predstojnika; Angleži pa so mu še bolj kot to očitali, da je imel spričo zaposlenosti z naročili za lastno omiko premalo časa za delo s študenti. Njegov naslednik Philip Appleby (1960) se posveča le še njim. Če že piše, so to drobna naročila, če že piše za študente, so to vzorčne skladbe.

Le kakaj ne spregovorimo o filmih, ki so jih prikazovali in Trentu? Iz preprostega razloga, ker so bile celo novosti že videne, če pa ne takšne, pa vsaj narejene po meri glasbe. Tipičen primer je madžarski film **Kárhozat** (Izguba, Béla Tarr, 1987) z nenehno ropotajočo tovorno žičnico v ozadju in v *offu*. Ropota seveda elektronska glasba in ne realna žičnica. Pravi čudež realsocialistične produkcije (pa obenem dokaz madžarskega čudeža) je dejstvo, da so zaupali pisanje glasbe samouku Mihályju Vigu. Kar zadeva javnost v Trentu, pa se je dokazal kar sam, in sicer še z videom v lastni produkciji. Narejen je v pristni zahodnjaški maniri lanskega leta: Bliskoviti ponavljaji kretenj znamenitih osebnosti in popolna stupidizacija naravnega giba. Ena zgodba je osnovna, po navadi gre za „delfina“, ki se — prav tako s ponavljaji enega in istega — trudi skočiti skozi obroče; in šele ko se glasba izteče, karizmatom pa nikakor ne posreči pre-

makniti iz vednoenakosti, „delfin“ razreši film in razveseli svoje in kinematografsko občinstvo.

Sicer pa od produkcije 1987/88 v Trentu: **Malen'kaja Vera** (Vasilij Pičul) — tudi že pri nas; **Sternberg — Shooting Star** (Niki List) — avstrijska različica Gardenerja-Sellersa, s to razliko, da je bil Anglež nepismen, Jean-Pierre Cornu pa se dela slepega; sicer pa tam Schubert na začetku, tod Mozart na koncu; **Linie 1** (Reinharda Hauffa) je seveda dostojen popravek — predvsem glasben — vsega, kar so že s kamerami počeli na Postaji ZOO, toda kaj ko je Ljubljana Berlinu toliko bliže kot Trento! **Stormy Monday** (Mike Figgis) je že nehal biti razvpit; zato pa nas je vznemirila partitura stvaritve **Un señor muy viejo con unas alas enormes** (Fernando Birri), saj sta se skladatelja José María Vitier in Gianni Nocenzi v tej obdelavi Márqueza lotila principa, za katerega smo bili prepričani, da je, razen pri velikih, že izumrl: Rekonstrukcije karibskih polmotivov; obdelala sta jih „evropsko“ in na koncu dodala združenim motivom formo pristne morriconejevske kantate iz **Misijona**.

Poleg posebnih gledaliških predstav z modernistično dodano demonstracijo elektronskih glasbenih inštrumentov sta tekli še dve retrospektivi: Žanrska in avtorska. Seveda to rečemo pod pogojem, da je elektronska glasba filmski žanr. V takšnem primeru spadajo skupaj tile filmi: **Prepo-vedani planet; Rdeča puščava; Suna no onna; Volčja ura; Solaris; Aguirre, srd božji; Eraserhead; Apokalipsa danes; Bounty; Metropolis; Polja smrti; Priča; Ime rože in Avtoštopar**. Ne gre ugovarjati zasnovi komaj rojenega festivala, zato blagohotno izrecimo le eno manjkajoče ime, brez katerega si elektrone v glasbi zadnjih dvajset, petindvajset let pač ne bi mislili: Stanley Kubrick.

O avtorskem načelu pa seveda ni dvoma, saj je Ennio Morricone zadosten razlog za proslavo, tudi kadar ne praznuje šestdesetega rojstnega dne. Zavrteli so dvanajst mojstrovih filmov. Kriterij? Najbolj opazno je bilo dejstvo, da niso hoteli pretiravati z nobenim od režiserjev, pa se jim je vseeno posrečilo povsem prezreti Maura Bologninija, skladateljevo oporno točko iz najhujših let, iz časa krize fragmentarne identite.

Ni dvoma, da si je Trento Cinema zagotovil nadaljevanje čez dve leti, zastavlja pa se mučno vprašanje, kaj je že spočetka narobe s takšnim filmskim festivalom, ki si mora utirati priznanje z besedo. Če obstaja samo odgovor, da tak festival očitno ni filmski, še ni rečeno, da smo z odgovorom tudi zadovoljni. Gradivo, ki smo ga dobili za elektroniko v filmski glasbi in za glasbo v filmu osemdesetih let, pa nas obvezuje, da si odgovor poiščemo tudi sami. Na tleh je očitno predvsem beseda. In naj napotek „filmskih muzikologov“, da kaže posvečati partituras vsaj toliko časa kolikor ogledom filmov, ne predpostavlja prehitrega obupa. Podoba je, da so časi šušmarjenja z besedo o filmski glasbi za vselej mimo.

MIHA ZADNIKAR